

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591

Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR
V. 12 - N.º 1 (janeiro-junho - 2015)

A SENHORITA SIMPSON, DE SÉRGIO SANT'ANNA, E BOSSA NOVA, DE BRUNO BARRETO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Ana Paula Teixeira Porto¹

RESUMO: O objetivo principal deste artigo é refletir sobre diálogos entre literatura e cinema, amparando-se nos pressupostos metodológicos da Literatura Comparada, para discutir a adaptação cinematográfica da obra literária *A senhorita Simpson*, de Sérgio Sant'Anna para a película *Bossa Nova*, de Bruno Barreto. A análise da composição e dos eixos temáticos do filme permite o reconhecimento de suas semelhanças e divergências em relação ao texto literário, acentuando que o filme, embora se inspire no romance, é uma criação pessoal do cineasta, que, no caso de Bruno Barreto, não demonstra preocupação em reproduzir (fielmente), em uma outra linguagem (a cinematográfica), a obra original.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; cinema; adaptação.

ABSTRACT: This paper presents a dialogue between literature and cinema, bolstering up the methodological assumptions of Comparative Literature, to discuss the film adaptation of literary *A senhorita Simpson*, by Sergio Sant'Anna for the film *Bossa Nova*, by Bruno Barreto. The analysis of the composition and themes of the film allows the recognition of their similarities and differences with the literary text, noting that the film, although it inspire the novel, is a personal creation of the filmmaker.

KEYWORDS: Literature; cinema; adaptation

No contexto contemporâneo, as produções culturais são sobretudo visuais. O leitor/espectador da atualidade é familiarizado com cinema, telenovela, histórias em quadrinhos, charges, obras plásticas, etc., manifestações que exigem novas posturas do sujeito já não habituado apenas às narrativas verbais como instrumento de comunicação e arte. Esses “textos” são produções culturais cuja “retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos.” (PELLEGRINI, 2003, p.15). Imersa nesse novo paradigma, a sociedade vem buscando formas de interpretação dessas produções, criando conceitos que subjazem à análise das narrativas visuais.

Considerando essa perspectiva cultural, torna-se pertinente trazer para o centro de discussão produções cinematográficas, pois estas articulam elementos da narrativa verbal e atraem glamour e muitos interesses (inclusive comerciais), já que envolvem milhões de dólares desde a produção fílmica até a distribuição do produto². Construídos com uma

¹ Mestre e Doutora em Letras. Professora do Mestrado em Letras – Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, campus de Frederico Westphalen – RS. E-mail: anapaula-porto@bol.com.br

² Até que um filme chegue às salas de cinema, são percorridas diversas etapas. Napolitano (2005), ao fazer um breve percurso da história do cinema, destacando os elementos básicos de sua linguagem, explica as fases de

linguagem que se aproxima, em certo sentido, da obra de arte literária, mas apresentando elementos característicos que se distinguem desta, os filmes podem constituir novos instrumentos de leitura e análise crítica, em especial se forem postos em relação com outras artes.

Com o objetivo de desenvolver uma reflexão sobre relações entre cinema e literatura, este artigo esboça uma leitura de *A Senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna, e *Bossa Nova*, de Bruno Barreto, salientando aproximações e distanciamentos temáticos e formais entre as obras de artistas brasileiros contemporâneos. Nesse sentido, interessa investigar a questão da adaptação cinematográfica da obra literária, concentrando-se em uma possibilidade de interpretação: a que se refere ao modo como o cineasta “vê” o livro, inspirando-se nele para recriação em tela. Essa perspectiva de análise procura verificar em que medida o filme estabelece uma relação intercultural com a obra que o inspira e está baseada na premissa de que deve haver uma “atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir”, passando-se a “privilegiar a idéia de ‘diálogo’ para pensar a criação de obras, adaptações ou não.” (XAVIER, 2003, p. 61).

Para alcançar essas metas, o artigo parte de uma breve apresentação do escritor e de traços singulares de *A Senhorita Simpson*. Em seguida, discorre sobre a construção fílmica de Bruno Barreto, apresentando o roteiro das cenas e elementos da linguagem cinematográfica, além de salientar deslocamentos temáticos e formais em relação ao romance de Sérgio Sant’Anna. A terceira parte do artigo concentra-se em uma análise comparatista entre as obras, baseada na articulação entre crítica estruturalista e crítica conteudista,³ e em uma reflexão sobre as expectativas de leitura das obras e sua potencialidade artística. O artigo

elaboração de um filme. Segundo o autor, a construção começa pela escolha de uma ideia básica, chamada de *argumento*, que é apresentado a um roteirista, responsável por desenvolver as sequências do roteiro, as cenas e os diálogos. Estabelecido o roteiro, inicia-se a etapa de produção e filmagem, orientada pelo diretor da produção. Após a filmagem de cenas, que pode ser até cinco vezes superior a do produto final, o filme passa por um tratamento em laboratório para, posteriormente, ser editado, finalizado e distribuído no mercado através de campanha de marketing e publicidade. Esse processo é baseado em uma margem orçamentária que varia de país a país. Nos Estados Unidos, por exemplo, vinte milhões de dólares é um valor considerado baixo; já no Brasil esse mesmo valor é praticamente inalcançável para muitos cineastas.

³ As expressões “crítica estruturalista” e “crítica conteudista” são usadas segundo a perspectiva de Moscariello (1985). Para o autor, a crítica estruturalista ocupa-se em desmontar e reconstituir a estrutura do filme com o objetivo de descobrir o que está oculto a partir da observação à organização interna do filme. Já a conteudista interessa-se mais pelo tema (*argumentos*), que deve espelhar a realidade com olhar revelador, do que pelo modo como o discurso fílmico é construído. Neste trabalho, considera-se que a articulação entre essas formas de “ver” o filme é adequada, pois permite uma visão tanto dos argumentos destacados quanto da forma como são construídos.

encerra-se com uma retomada das principais ideias desenvolvidas e das conclusões e com uma exposição de possibilidades de desdobramentos da investigação.

1. Sérgio Sant’anna e *A senhorita Simpson*: apontamentos iniciais

A compreensão da novela de Sérgio Sant’Anna pode ser associada ao conjunto de sua obra. Sérgio Sant’Anna, escritor carioca, iniciou sua produção literária com a publicação de *O sobrevivente*, em 1969, antologia de contos que se centra na sondagem da mente e apresenta personagens que buscam compreender a si mesmos. Na produção romanesca, destacam-se *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975) e *Simulacros* (1977) que ilustram a tendência metalinguística do autor e a representação teatral no romance. Essas primeiras narrativas do escritor são apontadas como exemplos da visão pós-modernista da literatura brasileira, pois, conforme Carvalho, as obras, através da palavra, tematizam a crise da humanidade, dos valores e da própria linguagem e “mostram a crise desnudada para que elementos possam ser percebidos em sua devida dimensão” (CARVALHO, 1981, p. 9).

À primeira obra sucedem os seguintes diversos títulos que também fazem uma alusão ao hibridismo na literatura do autor, como *Circo* (1980) – poema permutacional – e *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* (1981). A intercalação de gêneros nas obras romanescas de Sérgio Sant’Anna é intensificada pela influência do teatro, já que muitas obras trazem como personagens críticos de teatro e escritores e como enredo a construção e reflexão sobre textos literários e peças teatrais, além da incorporação do gênero dramático na prosa. Conforme declara Sérgio Sant’Anna em entrevista a Nelson Vieira, o teatro faz parte de sua vida e de sua obra:

Para buscar um caminho que fosse meu, de repente comecei a escrever como se os personagens estivessem em cena. Logo depois quis colocar os meus personagens no palco mesmo. (...) O fato de ter estado em Iowa, nos Estados Unidos, e ter convivido com gente ligada a vários setores artísticos, em especial à música pop, foi importante. Bob Wilson estava na cidade, e ele tem muito olho para o teatro de representação. Foi um teatro de que gostei muito e que vi em embrião. Isso me influenciou em termos literários, tanto que o verdadeiro título do livro *Notas de Manfredo Rangel repórter é O espetáculo não pode parar*, o mesmo de um dos contos. (...) Então, a relação com o espetáculo, para mim, sempre foi muito visceral. Acho bom isso. Por outro lado, me dá margem para um sentimento pessoal muito trágico da vida, que aparece através da representação da farsa. (...) E para finalizar, a ligação com o teatro me levou à própria prática teatral. No entanto, não me sinto realizado nestas incursões. Acho preferível fazer

literatura teatral do que teatro propriamente dito. (SANT'ANNA *apud* VIEIRA, 1992, p. 84)

Outro aspecto que singulariza a produção de Sérgio Sant'Anna é a presença de personagens movidos pelas emoções suscitadas pelo teatro. Os enredos de *Um romance de geração: comédia dramática em um ato* e *Um crime delicado*, por exemplo, são pautados em personagens que se relacionam diretamente com a arte teatral: são críticos que misturam a suas vidas pessoais as cenas e os elementos do gênero dramático. Esses traços configuram a metalinguagem característica das obras do autor, à medida que, ao mesmo tempo em que narram uma história, discutem sobre a elaboração da narrativa.

A Senhorita Simpson traz a complexidade estrutural que marca enredos, personagens e discursos das obras do escritor. A trama é narrada em primeira pessoa através de um discurso predominantemente direto, marcado por algumas reflexões do narrador-personagem Pedro Paulo Silva, um funcionário público sem muitas ambições profissionais. Pedro Paulo pode ser caracterizado como um homem de classe média baixa, pelos hábitos e pelo espaço onde habita: um pequeno apartamento, de um quarto e sem luxo, no Rio de Janeiro. As atividades do personagem concentram-se basicamente em trabalhar na repartição pública, frequentar um curso noturno de inglês e, em algumas noites, tomar cerveja com amigos num bar próximo à sua casa. Em referência à obra, Figueiredo aponta que “o tema e o enredo parecem juntar-se enquanto arranjo de linguagem e artifício cênico da mera banalidade do ato de viver: a linguagem é simples, objetivando uma aceitabilidade fácil e sugerindo o efeito comum de representação da vida enquanto dissolução do cânone maior”. (FIGUEIREDO, 1985, p. 34).

A leitura da novela permite observar que a “personalidade total” de Pedro Paulo tende a opor-se ao perfil do herói e do bom moço romântico, o que parece associar-se a uma perspectiva mais moderna de composição literatura e configuração de personagem na qual não há razões para idealizações humanas. As aventuras contadas pelo narrador indicam uma tendência de o personagem envolver-se simultaneamente com várias mulheres, desrespeitar os mandamentos do casamento (porque trai sua esposa) e desleixar-se com as obrigações profissionais (ir ao trabalho não é sempre uma prioridade para Pedro Paulo). A impressão que se tem é a de que Pedro Paulo é um homem desmotivado, acomodado ao cotidiano e à sua rotina, e pouco interessado em mudar de vida.

Em relação às reflexões do personagem, pode-se afirmar que elas variam desde as razões do seu divórcio com Antonieta (agente de turismo) até a sutis inserções críticas sobre

acontecimentos de sua vida que remetem a fatos da realidade brasileira. Um exemplo dessa tendência ocorre quando Pedro Paulo comenta sobre suas faltas ao trabalho no serviço público após uma festa de aniversário de seu colega de curso (Paiva):

Na noite seguinte não fui à aula, porque fico tão deprimido quando estou de ressaca que tenho medo até de sair na rua. Também não fui trabalhar, o que não tinha assim tanta importância porque **sou um funcionário público e dava para assinar o ponto no dia seguinte, inventando uma desculpa qualquer.** (SANT'ANNA, 1989, p.119, grifos nossos).

O narrador-personagem é pai de dois filhos (Alice e Bernardo) e separa-se de Antonieta após traí-la com uma empregada (Lucélia) que cuidava das crianças. Esse aspecto destacado pelo narrador ratifica a impressão de que Pedro Paulo é vulnerável às emoções e ao contato sexual independentemente de estar comprometido com alguém. Essas facetas da vida do personagem contribuem para ratificar que o seu perfil não condiz com uma visão romântica e heroica do protagonista dos romances tradicionais; pelo contrário, a perspectiva aponta para a construção de um anti-herói. Separada de Pedro Paulo, Antonieta envolve-se com um chinês, Wan-Kim-Lau, com quem mora no apartamento.

Sem a companhia da esposa e dos filhos, que ficam com a mãe, e sozinho, Pedro Paulo, após a rotina na repartição pública, resolve matricular-se em um curso de inglês. Nesse curso noturno, frequentado por um pequeno grupo de alunos (Gordo, Gontijo, Paiva, Matoso, Acácio, Santos), a professora – Senhorita Simpson – ganha destaque na narrativa, pois não é elemento central apenas das aulas dos alunos, mas de interesses e especulações, como mostra um diálogo entre Paiva e Gordo:

___ (...) Quanto anos vocês acham que Miss Simpson tem?
___ Uns quarenta e um ou dois. No máximo quarenta e quatro ou cinco. Estourando, quarenta e sete ___ calculou o Gordo. ___ Quase a minha idade, pensando bem.
___ Pois é, mas ela é a nossa professora, como você disse ___ falou o Paiva.
___ E noite após noite ela aí na nossa frente, tão delicada, com aqueles vestidos. Já repararam que ela nunca usa calça comprida? Mas não é só isso: é a paciência, o carinho com a gente. Quando dei por mim... Vocês têm de me ajudar.
Podia ser verdade, podia ser mentira, ou tudo junto, a interpretação e até o fato, pensei. (SANT'ANNA, 1989, p. 117, grifos nossos)

O discurso do narrador e as sequências de diálogos entre os alunos (Pedro Paulo e Santos, por exemplo) sugerem envolvimento amoroso e sexual da professora com os alunos em situações extraclasse. Nas conversas entre os alunos, há comentários sobre o interesse da professora em manter “casos” com os discentes, referências sobre as aptidões sexuais da

docente, entre outros. No entanto, essas alusões são construídas a partir a voz do narrador e dos personagens alunos, sem a presença do discurso de Miss Simpson. Esse fator indica que as relações extraclasses entre a professora e os alunos podem ser apenas suposições e imaginações discentes, pois as narrações são filtradas pelo narrador e seus amigos, o que pode mostrar uma visão extremamente parcial dos fatos.

Essas incertezas quanto à veracidade de relacionamento da professora com os alunos corrobora para a ambiguidade da narrativa e da construção de Miss Simpson. Ao ler a novela, o leitor não tem elementos suficientes para afirmar se há ou não envolvimento sexual e amoroso entre a professora e seus discentes. Além disso, a visão da personalidade total de Miss Simpson é dificultada, uma vez que não se sabe se ela realmente teria se envolvido com os alunos ou se os diálogos deles não passam de imaginações criativas. Nessa perspectiva, a ambiguidade dos diálogos e da construção do personagem é um fator que aproxima a novela das obras modernas, cujos personagens são mais complexos e de contorno pouco nítido.

É importante destacar também que a professora articula suas aulas em torno de um livro didático. Neste livro consta a história da família Jones (um casal, a filha, o cachorro Rex), a qual se confunde com a história dos personagens da novela de Sérgio Sant'Anna. Personagens do livro de didático misturam-se às cenas da novela a ponto de se duvidar sobre a existência dos alunos. A dubiedade da narrativa, nesse sentido, é construída em torno do discurso de Pedro Paulo, que não marca as fronteiras entre a história do livro e os acontecimentos da vida dos demais personagens. O fragmento a seguir ilustra essa inter-relação das narrativas (a do livro didático e a da história do cotidiano de Pedro Paulo):

No principinho da separação, é verdade, eu pensara numa academia de ginástica como todo mundo, mas recuperar a forma a essa altura da vida, com vinte e nove anos, ia ser muito difícil. Fora isso, num curso de inglês **eu poderia fazer relações como Mr. Jones e minha mulher.**

[...]

Reencontrei a turma em estado de graça, de tanta excitação. Mrs. Dickinson, filha de Mr. Jones, viera com o panaca do marido dela passar o fim de semana em casa de Mr. Jones. E, o que era melhor, a Marjorie não veio, porque foi para uma colônia de férias.

Marjorie era filha do casal Dickinson e, quando vinha, fazia um monte de estrepolias. Da última vez, fechara-se com o cão no armário de Mr. Jones e, depois de todos a procurarem aflitos pela casa inteira, inclusive o fundo da piscina, encontraram ela dormindo dentro do armário com o Rex. Miss Simpson dera gostosas risadas, pois, ao contrário de nós, gostava tanto de crianças quanto de animais. (SANT'ANNA, 1989, p. 121, grifos nossos)

O desenvolvimento do enredo da novela prossegue com a narração de aventuras amorosas e sexuais de Pedro Paulo com Ana (babá das crianças), Mara Regina (viúva do pai de Pedro Paulo) e Miss Simpson (professora), sendo que em relação a esta novamente há uma ambiguidade referente aos acontecimentos. As alusões aos envolvimento de Pedro Paulo com diversas mulheres ratificam-se a construção da personalidade e da moralidade de Pedro Paulo como um homem que foge ao perfil de herói e da perspectiva idealizada e romântica. E esse fator é acentuado pelas aventuras do personagem, cuja trajetória, no livro, termina com seu abandono do emprego, família (seus dois filhos) e da convivência com os amigos. A novela encerra-se com a narração de uma viagem de Pedro Paulo à Bolívia, lugar onde comemora 30 anos:

Pelos meus cálculos, seria durante a viagem de trem de Porto Suarez para Santa Cruz de la Sierra que eu completaria trinta anos. Este trem é internacionalmente conhecido como *O trem da morte*, num tipo de humor poético e macabro. Para mim, no entanto, esta *morte* tinha ao mesmo tempo um sentido simbólico e literal. Pois, aos trinta anos, eu estaria deixando para trás uma vida.

Antes de pegar minha mochila, no Chateau, eu passara numa farmácia, onde furara uma das orelhas, para colocar nela um brinco dourado. Aos trinta anos, eu estaria deixando para trás não a minha juventude, mas a minha velhice. (SANT'ANNA, 1989, p.230)

O enredo na novela de Sérgio Sant'Anna concentra-se, portanto, nos acontecimentos da vida de Pedro Paulo, o narrador-personagem que direciona a narrativa, através de um discurso pessoal e subjetivo. Inspirando-se nessa trama, Bruno Barreto constrói *Bossa Nova*, filme que traz alguns elementos da narrativa de Sérgio Sant'Anna, sem, no entanto, reproduzir (fielmente) a sequência das cenas do livro e a caracterização dos personagens.

2. *Bossa nova*: da literatura ao filme

Lançado no Brasil, no ano 2000, com roteiro de Alexandre Machado e Fernanda Young (conhecida nacionalmente por escrever os roteiros de séries da televisão brasileira, como *Os Normais*, exibido na TV Globo em 2004-2005), o filme *Bossa Nova*⁴ retrata cenas

⁴ No filme de Bruno Barreto, há diversas cenas e histórias paralelas ao eixo narrativo principal, composto por Pedro Paulo, Mary Ann e Tânia. A multiplicidade de pequenas histórias faz com que o elenco do filme seja numeroso. Mary Ann Simpson, a professora de inglês, é interpretada por Amy Irving. Antônio Fagundes foi dado o papel principal, o de Pedro Paulo, associando-se a trajetória de galã do ator ao perfil do protagonista. Alexandre Borges vive o caricato jogador de futebol Acácio, que ilustra o protótipo dos jogadores brasileiros. O empresário de Acácio é Gordo, vivido por Sérgio Loroza. A ex-mulher de Pedro Paulo, Tânia, ganha a elegância

urbanas do Rio de Janeiro da classe média alta e dos belos apartamentos, através de uma perspectiva atual e da aproximação ao gênero da comédia romântica. Uma produção da LC Barreto/Filmes do Equador Ltda, com coprodução da Globo Filmes, o trabalho dirigido por Bruno Barreto inspira-se na novela *A Senhorita Simpson*, cujo título seria inicialmente dado ao filme, mas, pela semelhança com o seriado norte-americano *The Simpson*, acabou se chamando *Bossa Nova*.

O título do filme é um elemento importante para compreender o enredo e a leitura que Bruno Barreto propõe para as cenas da novela de Sérgio Sant'Anna. A expressão remete diretamente a um momento marcante na história da música brasileira: a Bossa Nova, que se caracterizou, nos anos 1960, como uma revolução da Música Popular Brasileira (MPB), projetando o Brasil no exterior como nunca havia acontecido. “Assimilando influências do jazz, mormente no que se refere à cadência e também ao improviso, o samba deu à luz a *bossa nova*”, que nasceu “com um jeitão mais malandro, malicioso”, destaca Montari (1988, p. 77-78), referindo-se a essa tendência da MPB. O movimento teve como principais expoentes Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim), Vinicius de Moraes, Carlos Lira e Baden Powel.

Esse estilo musical compõe a trilha sonora do filme, que traz as músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes já na abertura. As primeiras imagens constituem uma apresentação de belas paisagens cariocas: as praias, os prédios à beira-mar, as águas límpidas. São ícones que introduzem a cena em que Mary Ann (professora de inglês e personagem central do filme) aparece nadando na praia. Para realçar a beleza do espaço onde se desenvolvem os acontecimentos, o filme explora a musicalidade de Tom e Vinicius de Moraes. Nesse sentido, a composição melódica das canções articula-se tanto à harmonia e beleza exuberante da paisagem e de Mary Ann, quanto à tranquilidade do lugar do personagem.

A combinação entre as primeiras imagens, que são uma narrativa visual (o cenário aparece como pano de fundo para apresentar o nado da personagem), e a música de Tom e Vinicius de Moraes corrobora para uma visão idealizada, bela e romântica do Rio de Janeiro.

de Débora Bloch. Kazuo Matsui interpreta Wan-Kim-Lau, o segundo marido de Tânia. Drica Moraes dá voz a Nadine (amiga de Mary Ann) que se envolve, via contatos pela internet, com Gary, cujo nome verdadeiro é Trevor, interpretado por Stephen Tobolowsky. No escritório de Pedro Paulo trabalha Sharon, uma estagiária, vivida por Giovanna Antonelli, a qual desperta o amor de um dos irmãos de Pedro Paulo, Roberto, interpretado por Pedro Cardoso. Alberto de Mendonza interpreta o pai de Pedro Paulo, Juan, e Rogério Cardoso dá vida a Vermont, sócio de Pedro Paulo no escritório de advocacia.

Pode-se afirmar que as músicas atuam como um complemento à narrativa visual, além de ser elemento básico da linguagem cinematográfica. Assim, a escolha desses compositores para a construção sonora do filme não é casual, pois, de acordo com Mammi (2000), as canções de Tom Jobim realçam as letras mesmo que haja criação focada no instrumental. Para Mammi, as músicas de Tom Jobim sugerem esquemas narrativos, e isso é um traço singular para caracterizar as cenas exclusivamente visuais, como as que dão início ao filme.

Outro elemento significativo quanto à opção musical adotada por Bruno Barreto refere-se à ideia de sofisticação dos personagens, ou seja, à sua elegância. As músicas e letras da Bossa Nova são consideradas até hoje como obras de qualidade estética e conteudista, identificadas com a população carioca de classe média que vive à beira-mar, como aponta Mammi (2000). Essas singularidades das canções da Bossa Nova correlacionam-se com a perspectiva do filme, pois este se concentra em narrar acontecimentos da vida de personagens de classe média que residem em apartamentos na beira-mar, têm boa condição socioeconômica e conhecimentos culturais. Assim, a narrativa visual e verbal da película encontra na trilha sonora um elemento para acompanhar e ressaltar as emoções suscitadas pelas cenas.

O cenário externo e interno das cenas (por exemplo, o apartamento de Pedro Paulo e o escritório onde trabalha como advogado) já é um primeiro elemento que se distancia dos espaços do romance de Sérgio Sant'Anna. Enquanto o romance tem como espaço apartamentos pequenos da zona norte, o filme adota a sofisticação e elegância dos apartamentos e lugares nobres do Rio de Janeiro, o que ganha realce também com a vestimenta dos personagens. São roupas clássicas e elegantes as usadas pelos protagonistas: Pedro Paulo, Mary Ann e Tânia.

É relevante destacar a construção do espaço no filme. Diferentemente das comédias urbanas recentes que, na visão de Almeida (2005), descaracterizam a cidade, anulando a confluência histórica, política, social, econômica e cultural que os grandes centros cristalizam, Bruno Barreto caracteriza o espaço interior e exterior onde são gravadas as cenas, dando uma espécie de “identidade” à cidade. Nesse sentido, o cineasta “trabalha com o Rio de Janeiro mítico, visão romantizada e nostálgica que flerta tanto com a música de Tom Jobim e de Vinícius de Moraes quanto com o cinema de gênero norte-americano dos anos 1930-1940 (conhecido por *screwball comedy*), auge do *studio system*.” (ALMEIDA, 2005, p. 95).

Conhecido o espaço retratado pelo filme, é importante salientar o enredo e a sequência narrativa. Mary Ann Simpson é uma ex-aeromoça, americana e viúva, que mora no Rio de Janeiro desde que seu marido faleceu e trabalha como professora num curso de inglês. Em seu trabalho ela lida com vários alunos, como o craque de futebol do Flamengo e da Seleção Brasileira Acácio (interpretado por Alexandre Borges) e o advogado Pedro Paulo (protagonizado por Antonio Fagundes). Acácio tem aulas particulares para aprender expressões típicas usadas pelos jogadores na Europa, pois a ele interessa conhecer palavrões falados pelos jogadores nas partidas. Pelo menos é isso o que seu empresário, Gordo, considera relevante, já que Acácio vai jogar em um time de Londres.

Mary Ann dialoga bastante com sua amiga Nadine, vivida por Drica Moraes. Nadine é uma mulher solteira que utiliza *chat* da internet para bate-papo e para encontrar namorado, o que acaba ocorrendo. Ela mantém contatos com um americano, que se diz chamar Gary. Nos diálogos que empreende com o namorado virtual, Nadine comete equívocos linguísticos, o que acentua o tom de comédia do filme. Gary vem ao Brasil, encontra Nadine e os dois relevam que muitas informações dadas via web são falsas: ele não é artista como escrevera, não se chama Gary (seu nome verdadeiro é Trevor), e ela não é vencedora do concurso Garota de Ipanema como falara. Os encontros e desencontros de Nadine e “Gary” são responsáveis por boa parte do tom cômico do filme.

Em meio a clipes da relação cibernética de Nadine, Mary Ann acaba se envolvendo com Pedro Paulo, seu aluno no curso de inglês. Pedro Paulo interessa-se pela professora, dá-lhe uma blusa de presente, e eles saem para jantar, ocasião em que o aluno revela sua paixão pela professora, que aceita a declaração. No entanto, antes de se consolidar a relação de Pedro Paulo e Mary Ann, Acácio diz a Pedro Paulo que tem uma relação extra-aula com a professora, desestabilizando as emoções do personagem e sua promissora relação com Mary Ann.

Um detalhe importante do filme é a ênfase no romantismo de Pedro Paulo e Mary Ann. Os olhares, gestos e as imaginações dos personagens remetem à perspectiva romântica e idealizada dos relacionamentos amorosos. Esse aspecto torna-se evidente na cena em que Pedro Paulo, em uma atividade de leitura em voz alta de um fragmento de uma história em inglês, imagina que as cenas do livro que lê são protagonizadas por ele e pela professora. Nesse episódio, a narrativa visual mostra o pensamento do personagem, idealizando sua relação com a professora.

Esse mesmo episódio pode fazer referência à inter-relação entre a história dos personagens e a história do livro didático do romance de Sérgio Sant’Anna. No romance, não é possível distinguir as fronteiras entre a narrativa do livro usado nas aulas e a vida dos personagens do romance de Sérgio Sant’Anna. Já no filme fica explícito que Pedro Paulo imagina as cenas do livro como se ele e Mary Ann fossem os personagens, não havendo ambiguidade. O ângulo da câmera, focada em Pedro Paulo, mostra claramente a imaginação do personagem, pois, enquanto as imagens centram-se na dança romântica de Pedro Paulo e Mary Ann, há a voz de Pedro Paulo lendo a história do livro didático. Assim, as dúvidas que poderiam ser suscitadas no espectador quanto à cena são totalmente eliminadas pela posição da câmera.

Com a decepção causada pela confiança (verdadeira ou não) de Acácio, Pedro Paulo pensa em reatar seu casamento com Tânia (Débora Bloch), com quem estava separado havia quatro meses. Nessa perspectiva, *Bossa Nova* baseia-se em uma ciranda amorosa entre os personagens (Pedro Paulo, Mary Ann e Tânia), agitada por diversos equívocos culturais e linguísticos. Pedro Paulo, mesmo separado de Tânia, envolve-se em cenas românticas com a ex-mulher, retomando o relacionamento. Porém, no final do filme, ele vai em busca de Mary Ann, que novamente adere aos apelos do galã. O filme encerra-se com a cena de beijo entre Mary Anne e Pedro Paulo, seguindo com uma narrativa visual em que os dois nadam na Bahia de Guanabara. As cenas finais confirmam mais uma vez a visão romântica explorada por Bruno Barreto.

A referência ao enredo do filme mostra que ele apresenta vários distanciamentos temáticos se comparado à obra de Sérgio Sant’Anna. Um exemplo que comprova essa divergência temática liga-se à inclusão dos personagens Nadine e “Gary”, que funcionam como eixos paralelos à história principal. Com eles o filme encontra o tom cômico e engraçado, típico de uma obra de entretenimento. Sob esse ponto de vista, Bruno Barreto cria uma “linguagem” diferente da de Sérgio Sant’Anna, pois o texto literário não enfatiza uma perspectiva tão cômica quanto no filme.

A finalização das obras também recorre a opções distintas. No desfecho do filme, Pedro Paulo encontra-se com Mary Ann, por quem se apaixonara. As cenas sugerem a consolidação do envolvimento deles, numa perspectiva idealizada com final feliz. Sérgio Sant’Anna encerra sua obra com um desfecho meio melancólico para Pedro Paulo. O personagem, sem a companhia de nenhuma mulher, abandona tudo e aventura-se em uma

viagem sem previsão de retorno, como mostra o fragmento a seguir: “Minha bagagem não era mais do que uma mochila nas costas e, quanto ao resto das minhas coisas, já fora levado para a casa de minha mãe e do careca, de quem tive de ouvir que eu era um louco de largar um emprego estável numa época de crise”. (SANT’ANNA, 1989, p. 227).

A sequência das obras também é fator que as distancia formal e tematicamente. Na novela, Pedro Paulo narra os fatos sem obedecer a uma ordem cronológica, fragmentando as cenas. Por exemplo, o leitor toma conhecimento da separação de Pedro Paulo e Antonieta e das razões que a motivaram após narrações sobre as aulas de inglês (que são cronologicamente posteriores à separação). O filme, talvez pela necessidade de menos diálogos e de maior rapidez narrativa, apresenta nas primeiras cenas o personagem central já separado da esposa (Tânia) e não se ocupa em explicitar os motivos do fim do casamento de sete anos. Assim, enquanto Bruno Barreto constrói uma narrativa linear, Sérgio Sant’Anna opta pelos desvios cronológicos dos acontecimentos e pela fragmentação narrativa.

Conhecidas algumas peculiaridades das obras, é possível estabelecer questionamentos que visam a descobertas de aproximações e distanciamentos entre elas. A análise parte do pressuposto de que

a preexistência de uma obra a uma outra a qual esta se refere é um fato inelutável, uma realidade que não pode ser simplesmente esquecida e com a qual, de um modo ou de outro, se deve fazer uma comparação, nem que seja para localizar as linhas de divergência seguidas pelo filme e explicar suas razões. (ATTOLINI, 2002, p. 66).

Nessa perspectiva, algumas questões são discutidas, em especial a que se refere à adaptação.

3. Da literatura ao filme: a questão da adaptação

O exame do percurso da literatura ao filme tem se voltado, na maioria dos estudos críticos, em investigações que buscam semelhanças e diferenças entre as obras literária e cinematográfica, pautando-se no problema de fidelidade da interpretação do cineasta em sua transposição do livro. Sob este ponto de vista, colocar em diálogo *A Senhoria Simpson* e sua adaptação para o cinema em *Bossa Nova* poderia, em um primeiro momento, significar uma análise da relação de fidelidade entre a obra original (o texto literário) e o filme. No entanto,

fala-se em adaptação, não em fidelidade, pois esta tendência tem se mostrado pouco adequada para compreender as relações interculturais entre literatura e cinema.

Na perspectiva atual, considera-se mais produtivo refletir sobre a questão da adaptação de obras literárias, sejam narrativas curtas ou longas, para o cinema, evitando-se a discussão da fidelidade de um filme ao texto literário que o inspirou. Betton, ao discorrer sobre semelhanças e divergências entre literatura e cinema, argumenta que a fidelidade à obra original é rara e até impossível, por várias razões. Primeiramente defende que isso é impossível porque “não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores” (BETTON, 1987, p. 115-116). A segunda razão apontada pelo pesquisador refere-se à imagem conceitual: enquanto a leitura (do texto literário) faz nascer uma imagem, o filme oferece uma imagem para se ver e não para se imaginar gradualmente.

Compartilhando essa visão, Johnson (2003) também sublinha que a insistência na “fidelidade” ignora diferenças essenciais entre cinema e literatura, pois, enquanto esta tem à disposição a linguagem verbal com sua riqueza metafórica e figurativa, o cineasta explora outros elementos, como: imagens visuais, linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita. Xavier também se sensibiliza com a questão da adaptação literária em contraposição à da fidelidade e acentua a dificuldade em se recusar, nas últimas décadas, o “direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro”, admitindo-se que ele pode “inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido das personagens” (XAVIER, 2003, p. 61-62). Para o autor, esses fatores eliminam como critério maior de juízo crítico a fidelidade ao original.

Considerando essas premissas, a análise das relações entre a novela de Sérgio Sant’Anna e o filme de Bruno Barreto coloca o texto literário como ponto de partida para discutir o filme (não como ponto de chegada). Isso ocorre porque o filme do cineasta não se configura como uma mera transposição do livro, uma espécie de tradução. A linguagem do cinema e seus elementos constitutivos, além da sensibilidade de Bruno Barreto, mostram relações intertextuais (diálogos) com a obra de Sérgio Sant’Anna.

A questão do “foco” ou do ponto de vista das obras é um elemento importante para estabelecer um diálogo entre elas. Em Sérgio Sant’Anna, o leitor se depara com a perspectiva pessoal do narrador-personagem, Pedro Paulo, que institui um grau de detalhamento capaz de

explicitar as emoções e os pensamentos dos personagens, fazendo com que haja maior envolvimento do leitor com o narrado. O fragmento a seguir é um exemplo dessa tendência. Pedro Paulo comenta seus sentimentos mais íntimos, suscitando no leitor uma impressão do que sentira com uma simples pergunta na aula de inglês:

No dia seguinte o Gordo não veio à aula e Miss Simpson parecia mais séria e corada que nunca e logo eu, poxa, fui escolhido para a arguição:

__ Você tem um jardim, Ms. Silva? __ ela perguntou, em inglês.

[...]

A turma caiu em cima de mim na maior gozação e eu fiquei todo ruborizado, eu sabia, por causa da quentura nas faces, aquele bando de moleques. Mas também, porra, como é que ia explicar numa língua estrangeira que eu saíra de casa e, se não tinha nem mais televisão, como é que ia ter um jardim? (SANT'ANNA, 1989, p. 111)

No filme, o espectador é levado a observar as situações e experiências a partir da visão da câmera (não como na novela, que mostra os acontecimentos segundo a ótica de Pedro Paulo). A câmera, em geral, focaliza as cenas com distância (olhar do espectador não é a visão dos personagens, é uma visão externa, de fora); ou seja, o *close-up* aproxima-se de uma visão “totalizante” no sentido de não restringir o foco a muitos detalhes. Esse recurso procura marcar um ponto de vista mais objetivo, pois ao espectador é oferecida uma visão ampla das cenas.

Em relação às características dos protagonistas da novela e do filme, é possível destacar algumas observações. Primeiro: enquanto a novela sugere que Pedro Paulo é adepto aos prazeres da carne e à falta de compromissos sérios com o trabalho; o filme procura distorcer essa impressão. Nele, Pedro Paulo caracteriza-se como um homem de classe alta, pois sua linguagem formal e bem elaborada, suas vestimentas chiques compostas por ternos bem feitos e sua profissão (de advogado que trabalha em um escritório luxuoso no centro da cidade) corroboram para uma visão de personagem elitizado. Além disso, a construção de Pedro Paulo na película também sugere certo nível cultural: os hábitos e atitudes do personagem são parecidos com os de pessoas politizadas, com grau de escolarização elevado.

A ambientação sonora do filme reforça a ideia de intelectualidade que envolve Pedro Paulo no filme. As músicas de Tom Jobim são em geral destinadas a um público seletivo e exigente proveniente das camadas mais altas da sociedade e dominam praticamente toda a trilha sonora do filme, dando um tom de sofisticação e elegância ao personagem central. Associando-se à música, os movimentos mais delicados dos personagens, em especial de

Pedro Paulo, as palavras de um vocabulário mais amplo e a iluminação dos ambientes ratificam o padrão social de vida dos personagens.

O espaço onde ocorrem as cenas também são índices de comparação entre o texto de Sérgio Sant’Anna e o filme. Se na novela os espaços se restringem ao pequeno apartamento de Pedro Paulo, à repartição onde trabalha, aos bares que frequenta e à sala de aula do curso de inglês; na obra de Bruno Barreto, os espaços são diversificados, reforçando o cotidiano e ao alto padrão social dos protagonistas (Pedro Paulo, Mary Ann e Tânia). Enquanto o texto literário suscita uma visão do Rio de Janeiro das classes sociais menos favorecidas, o filme idealiza o espaço, pois as cenas são ambientadas em lugares bonitos e sofisticados, que romantizam o espaço.

Além disso, pode-se salientar que, ao inspirar-se na novela de Sérgio Sant’Anna, Bruno Barreto elabora uma obra pessoal, marcada pela sua visão cinematográfica e pelos seus objetivos. Isso explica as “distorções” temáticas, as configurações dos personagens, do cenário, da temporalidade, da posição do narrador. Nesse sentido, o filme é uma “recriação”, pois o cineasta é um verdadeiro criador: utiliza a linguagem do cinema, seu patrimônio cultural. É sob este ponto de vista que Betton afirma que o adaptador “repensa totalmente seu tema [da obra literária] para lhe conferir uma visão inteiramente pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista (BETTON, 1987, p. 119). Assim, *A Senhorita Simpson* pode ser vista como “matéria-prima” para a composição fílmica, e não como uma obra apenas transposta para o cinema.

Considerando a novela como matéria-prima para o filme, é pertinente observar que não há razões para exigir do cineasta uma fidelidade em relação ao livro. O filme é uma adaptação e, como tal, é uma recriação pessoal de seu produtor. Disso advém ainda que o filme, por suas peculiaridades e por seu diálogo intertextual com o texto de Sérgio Sant’Anna, não é uma obra derivada, um simulacro da novela original. É, portanto, uma criação cinematográfica com linguagem própria, independentemente da linguagem e dos efeitos de sentido produzidos pelo texto literário.

Por constituírem linguagens distintas, a novela e o filme não devem ser comparados com o intuito de analisar em que medida a adaptação “deve” para o texto literário. Ou seja, a especificidade dessas artes exige do crítico uma perspectiva que põe em relação literatura e cinema, mas observando que são formas distintas de linguagem, de público, de construção. Ao fazer referência aos trabalhos críticos que avaliam relações entre literatura e cinema,

Johnson salienta que não se deve colocar a literatura em posição hierárquica superior em relação ao filme, pois balizar a análise no

estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro, e por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação (JOHNSON, 2003, p.40).

Com base nesses pressupostos, é importante ressaltar que, embora o filme exija menos imaginação do espectador e apresente poucas reflexões, a apreciação da película deve ser pautada conforme a “linguagem e a natureza” da sétima arte. O cinema organiza imagens em movimento, palavras, luzes e sons, estruturando-os com recíproca dependência e definindo as regras de sua própria composição. Esses elementos não são possíveis no texto literário, da mesma forma que a profusão de frases não pode ocorrer no cinema, que preza pela síntese da palavra. Por serem objetos distintos, não é possível pontuar se uma obra é melhor que a outra, mas apontar os diálogos intertextuais entre elas, procurando explicar os efeitos de sentido e as razões que motivam a adaptação da literatura para o cinema, numa relação intercultural.

Considerações finais

O cinema e a literatura podem ser analisados como duas “linguagens” com características distintas, pois, enquanto o cinema é sobretudo audiovisual, a literatura é um sistema de código verbal, centrado na palavra e nas impressões que ela suscita. Por ser a arte da palavra escrita, a literatura acaba exigindo maior esforço do leitor para imaginar as cenas e construir significados a elas, pois não dispõe de imagens elaboradas para o leitor “ver” (as imagens precisam ser construídas da mente do receptor). No entanto, um traço que aproxima essas formas de arte é a capacidade de ambas contar histórias, mesmo que utilizem elementos técnicos e estilísticos díspares e partam de pontos diferentes (por exemplo, uma imagem ou uma palavra). Nesse sentido, Creus, ao refletir sobre o cinema e a literatura como narrativas, salienta que há uma similaridade quanto à estrutura narrativa nessas artes, já que a estrutura de uma história pode ser igual, mas o modo como contá-la pode ser diverso:

De qualquer modo, é claro que cinema e literatura funcionam de modo similar no que se refere à estruturação das narrativas. Pode-se contar uma história com palavras ou imagens, ou mesmo passar de uma para a outra:

por exemplo, o cineasta pode pensar pela primeira vez no argumento do seu filme com uma série de imagens na sua mente; depois elas são transformadas em palavras (o roteiro), que viram novamente imagens (o filme), e quando alguém assiste ao filme e o conta para outra pessoa, as imagens viram novamente palavras.... (CREUS, 2006, p. 2-3)

As maneiras diversas de contar uma mesma história podem ser um fator importante para compreensão dos enredos das obras de Sérgio Sant'Anna e Bruno Barreto. Apesar das diversas temáticas existentes, ambas narram a história de Pedro Paulo Silva, mas utilizam sequências e linguagens diferentes. Na novela, a sequência linear dos fatos é rompida, a linguagem é pessoal e os diálogos são filtrados pelo discurso do narrador personagem, que conduz o enredo. No filme, a história é contada conforme a ordem temporal em que os fatos ocorrem, a linguagem ganha contornos mais formais e os diálogos são vistos através da posição da câmera.

Outro aspecto relevante é que a novela de Sérgio Sant'Anna, por ser literatura (arte da palavra escrita), destaca cenas, pressupondo do leitor imaginação e criação. Já o cinema dá concretude a uma imagem mental, ou seja, transforma “o que na literatura é vago e diverso para cada leitor em uma imagem concreta, igual para todos (a imagem é única, mas é óbvio que os seus efeitos podem ser tão diferentes para cada espectador como um livro o é para cada leitor)” (CREUS, 2006, p. 5). De um modo geral, pode-se dizer que o cinema materializa o que a literatura incita, indica ou narra, e essas diferenças no modo de narrar podem ser substanciais quando se observa a posição do leitor/espectador.

Na novela de Sérgio Sant'Anna e em toda a sua obra de um modo geral, a posição do leitor é a de reorganizar as cenas, narradas sem uma sequência cronológica e de modo fragmentário, para compreender o eixo temático desenvolvido e captar efeitos de sentido produzidos nas entrelinhas do texto. Sob este aspecto, os horizontes de expectativa do leitor são ampliados de modo que ele se torna o sujeito da leitura, o responsável por dar significação ao que lê. Assim, há maior exigência ao leitor porque as imagens não estão dadas e são filtradas pelo olhar do narrador em primeira pessoa, o que disponibiliza a sua visão parcial sobre os fatos. Isso obriga o leitor a refletir sobre as cenas, deslocando o ponto de vista, isto é, obriga-se a perceber os fatos segundo a ótica dos demais personagens e segundo a ótica de quem está fora da história.

O filme, em perspectiva distinta, apresenta as cenas, com movimentos, suposições, espaço caracterizado com cores e objetos, linguagem corporal etc. que não estão

materializados visualmente no texto verbal da literatura, embora estes traços possam ser reconstituídos pela mente do leitor. Nesse sentido, *Bossa Nova* traz, de forma muito clara, a temática e a “personalidade” dos personagens (já não complexos), “aprisionando” a mente do espectador frente à tela, pois a este não é exigido um trabalho de “costura” das cenas. Elas já estão numa ordem linear que elimina o caráter fragmentário do enredo da novela que as inspirou.

Essas diferenças marcantes entre a novela e sua adaptação para o cinema mostram uma tendência marcante das produções cinematográficas contemporâneas. Em ensaio sobre o cinema como instrumento de poesia no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do subconsciente, de inconformismo com a sociedade, Buñuel defende a tese de que a sétima arte encontra-se “dosada e aprisionada”, visto que há uma desproporção entre a possibilidade de ser construída e a sua realização. Para o crítico, o cinema atual, negando sua potencialidade de enriquecer o intelecto do homem, embrutece a modalidade de expressão humana. A razão para explicar essa tendência, segundo ele, reside no fato de que a missão da grande maioria da produção cinematográfica parece ser a de se comprazer “no vazio moral e intelectual” do cinema que se limita a “imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias” e a mostrar “incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea.” (BUÑUEL, 1983, p. 334).

O argumento utilizado por Buñuel pode ser associado à leitura da obra de Bruno Barreto. *Bossa Nova* consegue, em certa medida, reproduzir o enredo do texto literário de Sérgio Sant’Anna, só que através de um discurso verbal e uma construção visual que minimizam a potencialidade crítica da novela. Ou seja, muitos aspectos (como a história do livro didático entrecruzar-se com a história dos personagens da novela) são ocultados no filme, limitando-se a uma recriação da novela com a utilização de poucos expressivos.

Ao fazer essa adaptação, Bruno Barreto também parece compartilhar a ideia de que o filme deve menosprezar a intelectualidade de seu espectador. Nesse sentido, o cineasta estaria recorrendo ao que Buñuel define como “vazio intelectual” do cinema, pois exige de seu espectador uma postura bem menos ativa do que a imposta pelo texto literário. Assim, para a

compreensão do filme, “em virtude dessa espécie de inibição hipnótica”⁵, o espectador “perde uma porcentagem elevada de suas faculdades intelectuais.” (BUÑUEL, 1983, p. 334).

A tranquilidade para entender o filme de Bruno Barreto, se comparado ao texto de Sérgio Sant’Anna, também pode ocorrer porque aos “filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial em toda a obra de arte.” (BUÑUEL, 1983, p. 335). A cultura de mercado e a busca da produção de entretenimento acentuam o “humor branco” e as histórias repetitivas, pautadas em temáticas da vida comum (como parece ser o caso de *Bossa Nova*, que transforma a complexidade estrutural e temática de *A Senhorita Simpson* em uma comédia romântica convencional). É uma produção cinematográfica mais preocupada em entreter e agradar o público de gosto mediano do que construir um filme que exige do espectador grande esforço de suas “faculdades intelectuais”.

Essas considerações acerca da novela e de sua adaptação para o cinema estão baseadas na crítica estruturalista e a conteudista, que chamam atenção, respectivamente, para as combinações formais da obra fílmica e para os argumentos (ideias) que ela utiliza. A análise da composição e dos eixos temáticos do filme permite o reconhecimento de suas semelhanças e divergências em relação ao texto literário, acentuando que o filme, embora se inspire na novela, é uma criação pessoal do cineasta, que, no caso de Bruno Barreto, não demonstra preocupação em reproduzir (fielmente), em uma outra linguagem (a cinematográfica), a obra original.

Considerando o cinema e a literatura como dois meios de expressão artística com afinidades e distanciamentos formais, é possível apontar algumas possibilidades de desdobramento das relações entre *Bossa Nova* e *A Senhorita Simpson*. Enquanto formas de manifestação artística, a novela e o filme têm em comum o fato de serem narrativas que contam uma história (ações, acontecimentos) através de um discurso singular (modo de expressão usado para relatar os acontecimentos). Cabe discutir, em momento posterior, estratégias que o cineasta pode recorrer para explorar de forma mais radical e criativa recursos de som e imagem e quebrar o preconceito contra a adaptação, vista por muitos como expressão menor da arte contemporânea ou como mera imitação de um conto, novela ou romance. Também pode ser um ponto relevante para a discussão o reconhecimento das

⁵ “Inibição hipnótica” é uma expressão utilizada por Buñuel (1983, p. 334) e refere-se ao processo em que uma pessoa de cultura mediana, “confortavelmente instalada numa sala escura, fascinada pela luz e pelo movimento que exercem sobre ela um poder quase hipnótico, seduzida pelo interesse do rosto humano e das fulgurantes mudanças de lugar” aceita os temas mais desprestigiados para assistir no cinema.

implicações para o público de um filme cuja estrutura conteudista e formal é complexa e fragmentária, a exemplo do que muitos escritores conseguem elaborar na literatura.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Ricardo de. Encontros e desencontros: Comédias de situações e a construção o espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema Brasileiro: 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- ATTOLIN, Vito. Cinema: narrativa e escritura fílmica. In: CAMERINO, Vincenzo. *Cinema e literatura*. Manduria: Barbieri, 2002.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOSSA NOVA. Direção de Bruno Barreto. Produção de Lucy & Luiz Carlos Barreto. Roteiro de Alexandre Machado e Fernanda Young. Distribuição de Videolar SA. Manaus, 1999. 1 DVD (95 min).
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.
- CARVALHO, Rosa Maria Dizero de. *A rota da desordem: uma leitura de “Confissões de Ralfo” e “Simulacros”*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.
- CREUS, Thomas. *Do conto ao filme: a transposição narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- FIGUEIREDO, Carlos Eduardo V. de. Senhorita Simpson (uma novela): arranjo cênico pós-moderno. *Anuário de Literatura* 3, p. 31-39, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5271/4777>. Acesso 12/05/14.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.
- MAMMI, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida: música de Tom Jobim representa a ambição de uma modernidade leve para o Brasil que, às vezes, ressurgir teimosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2000. Caderno Mais.
- MONTARI, Valdir. *História da Música: da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Ática, 1988.
- MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Porto: Editorial Presença, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.
- SANT’ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VIEIRA, Nelson. Sérgio Sant’Anna: o espetáculo não pode parar. *Brasil Brazil*, v. 5, n. 8, 1992, p. 81-92.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção o olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al (Orgs.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

Artigo recebido em março de 2015.

Artigo aceito em junho de 2015.